



Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de Santa María

Francisco CORTI
Universidad de Buenos Aires

Las Cantigas de Santa María (CSM) constituyen un caso único en la producción de manuscritos medievales debido a su extensión, a su formato y especialmente a la confluencia de la poesía con la música y la pintura. De los cuatro manuscritos conservados, solo dos de ellos ilustran los textos poéticos y son, en realidad, dos tomos de la misma obra. El de la Biblioteca de El Escorial (ms. T.I.1) contiene las 193 primeras cantigas totalmente ilustradas; el segundo (Florenia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20) está parcialmente ilustrado y suponemos, que la suspensión abrupta de los trabajos de ilustración se debió a la muerte de Alfonso X ocurrida en 1284, en circunstancias políticas bastante complicadas. Actualmente el número de viñetas ilustradas de dicho códice, algunas incompletas, dos realizadas por manos inexpertas –las 256 y 292–, otras no realizadas, es de aproximadamente 1.800.

Esta elevada cifra no debe sorprendernos, pues el siglo XIII se caracterizó por la proliferación del manuscrito ampliamente ilustrado. Por ejemplo, entre otros, la “Biblia Moralizada”, de la cual existen varios ejemplares en diversas bibliotecas –catedral de Toledo, París, Madrid, Oxford, Viena, entre otras–, realizados entre 1220 y 1230 contienen más de 1.000 miniaturas cada uno.¹

¹ R. BRANNER, *Manuscript painting in Paris during the reign of St. Louis*, Berkeley-Los Angeles-London, California University Press, 1977, 22 ss.



En líneas generales la narración visual de las CSM, se desarrolla dentro del campo de la semiótica, mediante signos icónicos y signos pictóricos, es decir, personas y objetos que se exponen mediante la forma, el color, la textura, relacionados por una estructura compositiva. A esta conformación se pueden extender categorías de la retórica verbal o escrita, incluyendo pinturas no narrativas y abstractas², sin olvidar que en algunos signos pueden converger semiótica y retórica.

Los valiosos estudios de Montoya Martínez en relación con la retórica en tiempos de Alfonso X demuestran que si bien el círculo intelectual de la corte no produjo un tratado sistemático sobre el tema, “la fuente inmediata de la concepción alfonsina de retórica es la *Rethorica Ad Herennium*” (en adelante AdH)³. En este tratado atribuido primeramente a Cicerón y más recientemente a Cornificio se adjudican al discurso judicial o encomiástico cinco categorías: *inventio, dispositio, elocutio, pronuntiatio et corporis motum, memoria* (AdH, I, II).

La *inventio* consiste en la selección de ideas y argumentos del contenido de la narración, que luego se implantarán en un ordenamiento determinado por la *dispositio* (AdH, III, IX), que puede asimilarse a la composición pictórica. A la *elocutio* corresponden la expresión de las ideas aportadas por la *inventio* y ordenadas en la *dispositio* a los efectos, en el caso del lenguaje visual, de exponer los significados de los signos mediante figuras de expresión y figuras de contenido (*exornationes verborum* y *exornatione sententiarum* en los casos del discurso verbal o escrito). A propósito de estas figuras, conscientes de la fluidez de ambos conceptos, hay que subrayar que modificaciones de la expresión pueden generar modificaciones del contenido⁴. *Corporis motum* puede asimilarse a la gestualidad, medio ampliamente difundido en las imágenes medievales. En cuanto a la *memoria*, la retórica clásica la centra en lugares e imágenes caracterizados por la simplicidad, la perfección, una cualidad muy destacada, que facilitan la retención del receptor; por ejemplos, una palacio, un intercolumnio particular, un lugar apartado, una bóveda *et alia, quæ his similia sunt* (AdH, III, XVI).

A continuación hemos seleccionado algunas de las CSM a los fines de la aplicación de los conceptos semióticos y retóricos, lo que no excluye su extensión a muchas otras de las CSM..

² A. CARRERE y J. SABORIT, *Retórica de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, 165 ss., estudian la retórica pictórica a partir del siglo XV. Citas de AdH según *Cicero I, De ratione dicendi (Ret'rica Ad Hrennium)*, H. CAPLAN (ed), London-Cambridge, William Heinemann-Harvard University Pless. 1958.

³ J. MONTOYA MARTÍNEZ, *La norma retórica en tiempo de Alfonso X el Sabio*, Granada, Adhara, 1994, 77 ss.; E. FIDALGO FRANCISCO, “La Estructura Narrativa de las Cantigas Marianas de Alfonso”, en *Buletin de Cantigueiros of Santa María*, III (1990), 15.

⁴ A. CARRIERE y J. SABORIT, *op. cit.*, 224 ss.



Fig. 1.
Biblioteca
de
El Escorial.
Ms. T. I. 1.
Cantiga 108

Un ejemplo significativo relacionado con nuestras reflexiones precedentes lo encontramos en la cantiga 108 (fig. 1)⁵, en la que advertimos una marcada desproporción entre texto e ilustración, pues con un total de 80 versos, a los 60 primeros corresponde solamente dos viñetas. En dichos 60 versos se narra la discusión teológica acerca de la Encarnación entre un judío alfaquí, sugestivamente llamado Caifás y el mago Merlín, hijo de un incubo y de una virgen, por lo tanto de ascendencia demoníaca. La fuente de esta historia se remonta a uno de los pasajes de la

⁵ F. CORTI, "Un Debate Teológico según las Miniaturas de la Cantiga 108", en *Estudios e Investigaciones*, 8 (1998), 21-34. Un tratamiento descriptivo de las viñetas de la cantiga 108 en J. E. SÉLLER y R. D. KINKADE, *Iconographie in Medieval Literature*, Lexington, University of Kentucky Press, 39.



leyenda escocesa del rey Arturo que tuvo notoria difusión en los siglos XII y XIII⁶. Esto prueba la variedad de las fuentes que alimentaron la temática de las CSM.

Como Caifás rechaza los argumentos de Merlín, este ruega a Santa María que el hijo de aquel nazca deforme. Tanto Merlín de origen satánico convertido en defensor de un dogma fundacional de la cristiandad como la Encarnación, cuanto la respuesta marial que se concretará en un infante con la cabeza girada 180° con respecto a la posición normal, denotan cierta ambigüedad en lo que concierne al milagro,

Varias han sido las discusiones en relación con el término alfaquí: sabio, filósofo, jurista, teólogo, médico. Según el texto poético (vs. 31-35)⁷ Caifás es un teólogo, pero el miniaturista lo presenta también como médico que prepara sus propias medicinas, el denominado “físico especiero”⁸, frecuente en la época. Efectivamente, las dos primeras viñetas están localizadas en la tienda del alfaquí, situación no contemplada en la poesía. En segundo plano observamos los pots que contienen las medicinas dispuestas en anaqueles. Debajo de éstos, a la izquierda, cuelgan tres bolsas alargadas que se usaban para transportar ampollas de cuello largo, los matraces que contenían la orina, líquido decisivo para el diagnóstico y el tratamiento de enfermedades.

Dado que el miniaturista o su mentor, nada sabían de la lejana Escocia donde se localizaba originariamente el milagro, las viñetas presentan una tienda típica de la España del siglo XIII mediante la aplicación de una figura de contenido, *loci descriptio* (AdH, IV, XXIX), es decir la descripción de los lugares donde tiene lugar la acción. Un detalle a tener en cuenta es la puerta de la tienda, cuyos arcos de herradura y la decoración de bandas florales y botones recuerdan el alminar de una mezquita, muchas de las cuales fueron reacondicionadas para adaptarse a las funciones de la arquitectura civil o religiosa. En cuanto a las bolsas advertimos en la segunda viñeta variantes en su decoración, en tanto que los pots muestran alteraciones en las formas y en su distribución en los anaqueles. Quizás estos detalles sean un mero capricho del miniaturista,

⁶ Alusiones a la literatura artúrica se registran en España desde las últimas décadas del siglo XII. Al respecto, M.^a R. LIDA DE MAKIEL, “Literatura Artúrica en España y Portugal” en *Estudios de literatura hispánica y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, 134-148. A. BERTHELOT (ed.), *Les prophesies de Merlin*, Coligny-Géneve, Fondation Martin Bodmer, 1992. La cantiga 108 desde el punto de vista literario, en D. E. CARPENTER, “A Sourcerer defends the Virgin: Merlín in the CSM”, en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, V (1993), 5-24.

⁷ Citas de las poesías de las CSM, según Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, (W. METMANN, editor), Madrid, Castalia, 1986-1989.

⁸ A. BALLESTEROS BERRETA, *Sevilla en el siglo XIII*, Madrid, 1913, documento n° 137, citado en G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágene*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, 160 ss.



Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de...

pero podemos aventurar la hipótesis de que se trata de un recurso que intenta visualizar el transcurso del tiempo a lo largo del debate mediante la forma y el color, signos de la semiótica visual.

También la *descriptio* puede referirse a la apariencia exterior y a las acciones de los actantes. La nariz aguileña y el gorro cónico que distinguen a Caifás, son tópicos de las CSM y en general de la pintura de la época. Por otra parte el tocado de Merlín, cofia blanca y bonete típico de los clérigos, podría interpretarse como un intento mediante la forma, de atenuar su ascendencia demoníaca y a la vez de testimoniar su aceptación del cristianismo que le permite implorar a la Virgen. En ambos personajes estamos en presencia de un retrato (AdH, IV, XXXXII, *effictio*)⁹.

La dificultosa transcripción pictórica del debate teológico ha sido resuelta a través de dos vías. Una es la gestualidad de los actantes (*corporis motum*), la otra las cartelas que normalmente resumen el texto verbal. En las dos primeras viñetas leemos: *Como Merlín rasoana con judeu alfaq' / En feito de Santa Maria; Como Merlín rogou Sancta Maria que nacesse e fillo do judeu o rostro a tras*. Garnier ha demostrado que en la Edad Media existía un lenguaje gestual codificado, según el cual en la primera viñeta el gesto de Caifás apuntando hacia arriba sin indicar objeto alguno, es manifestación de poder¹⁰, en tanto que el gesto de Merlín, brazo extendido con la palma de la mano hacia fuera, indica en este contexto el rechazo de los argumentos del rival¹¹.

Por otra parte en las dos primeras viñetas la estructura compositiva o sintáctica visual se mantiene con el mismo número de personajes y objetos. Se trata de una situación asimilable a la figura retórica de dicción —de expresión en lenguaje visual— denominada isocolon. La retórica clásica indica que el colon o cláusula (*membrum*) es el miembro de una oración que no expresa un pensamiento completo y es completado por otro colon; isocolon es la figura formada por colonos de un número virtualmente igual de sílabas (AdH, IV, XIX y XX). En las dos primeras viñetas se observa una simetría total e igual número de personas y objetos cuyas partes se complementan, induciendo contenidos de similitud y antítesis¹².

Las viñetas tercera y cuarta tienen por escenario la casa de Caifás y corresponden a 20 versos (vs. 60–80). En ellas se destaca la *descriptio* que incluye formas arquitectónicas —arcos polilobulados— y ornamentos mudéjares en la almohada de la parturienta, frecuentes en la decoración de paños de altares. A las

⁹ H. BERISTAIN, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997, 136. En AdH (IV, XXXIX), se describe a un hombre irascible mediante la metáfora de león.

¹⁰ F. GRANIER, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Paris, Le Leopard d'Or, 1990, 167.

¹¹ *Ibidem*, 174.

¹² A. CARRIERE y J. SABORIT, *op.cit.*, 256.



arcadas que cubren las escenas se le ha asignado correctamente, el carácter de ordenadores dramáticos de la narración¹³.

La tercera viñeta muestra el nacimiento del niño con la cabeza hacia atrás. El esquema iconográfico responde casi literalmente al Nacimiento de la Virgen, expuesta en la primera viñeta de la CSM de loor 80. Las diferencias radican en, los gestos de las comadronas, brazos separados y las palmas de las manos hacia fuera como expresión de sorpresa¹⁴ y la desnudez del niño. Se trata de un *exemplum* (AdH, IV, XLIX), figura de contenido que consiste en recurrir a un hecho del pasado cuya iconografía –basada en el Nacimiento de Cristo– deriva de la historia eclesiástica (Libro sobre la Natividad de María, V, 2)¹⁵.

La cuarta viñeta transcribe el texto de tres versos (78/80): *Porem seu padre matar/ o quis logo que nacer/ mas Merlín lo fez guardar*. Ante el gesto de desesperación de la madre, Caifás intenta matar al recién nacido, en tanto Merlín impide el infanticidio con un gesto de rechazo, apoyando su mano derecha con el brazo extendido sobre el hombro del alfaquí. Merlín coge al niño tal como los sicarios de Herodes en la iconografía de la Matanza de los Inocentes, de manera que el *exemplum* culmina en una antítesis (AdH, IV, XLV, *contentio*), pues ideas contrarias se enfrentan en una comparación. El gesto de la madre se relaciona con un *exemplum* literario: Raquel que llora a sus Hijos, recordada en San Mateo en el pasaje que narra la Matanza (2, 18) que incluye una cita a Jeremías (4, 31).

Los últimos tres versos de la poesía (82-84) a los que corresponden tres viñetas rezan: *e polo judíos tirar/ de seu erro, pois creceu/ con el los convertia*. La quinta ilustra el proceso de conversión de los judíos, la última muestra la culminación de dicho acto mediante el bautismo –tópico en las CSM– de una mujer –acaso la madre–, pues tanto el texto cuanto la cartela se refieren genéricamente a la conversión de los judíos.

La ilustración de tres versos en dos escenas, es una verdadera *inventio* de ideas y argumentos, que también contribuyen a incrementar en los contempladores la *captatio benevolentiae*, una de las finalidades de los discursos judicial y encomiástico.

La quinta viñeta está localizada en una sinagoga, definida espacialmente por tres arcos polilobulados duplicados en el segundo plano e iluminada por cuatro lámparas, conformación que repite la de la segunda viñeta de la cantiga 9, escenificada en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén¹⁶. En las CSM las escenas que

¹³ J.E. KELLER y R. KINKADE, op. cit., 17.

¹⁴ F. GARNIER, op. cit., 223.

¹⁵ A. DE SANTOS OTERO (editor y traductor), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1979.

¹⁶ F. CORTI, "Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María", en *Actas XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Valencia, Soler, 1998, n. 7, fig. 1.



Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de...

tienen lugar en las iglesias, se exponen virtualmente detrás de una única arcada de arcos apuntados o gabletes, eventualmente polilobulados, y la iluminación se limita a una o dos lámparas. La única excepción es la CSM 304, cuya primera viñeta carece de ilustración pero en las restantes, que se desarrollan en una iglesia en la que debajo de una arcada de seis gabletes, cuelgan cinco lámparas de tamaño considerablemente menor que el de los dos ejemplos citados. Dada la enorme cantidad de ilustraciones, a las dos excepciones anotadas, es imposible incluirlas dentro del concepto de memoria, por lo que proponemos un caso de intertextualidad visual, que caracteriza a dos edificios singulares: la sinagoga de la CSM 108 donde se lleva a cabo una discusión teológica y el Santo Sepulcro en la CSM 9.

A esta peculiar *descriptio* se añade la escena del debate, en la que Merlín y Caifás, en posición casi simétrica, expresan a través del mismo gesto ideas contrarias que se complementan pues otorgan sentido a la composición. De esta manera se repite la figura de expresión isocolon, expuesta en las dos primeras viñetas. Por último observamos como a través de la gestualidad (*corporus motum*) se expresan actitudes disímiles de los asistentes: el próximo a Merlín, eleva sus manos juntas en actitud de reconocimiento; los ubicados en el extremo izquierdo se miran entre sí, actitud de duda.

En la *descriptio* de la iglesia donde se localiza la última viñeta, el número de arcos, como es norma convencional se reduce a dos. Los arcos apuntados son polilobulados, rasgo que comparten iglesias cristianas y sinagogas de la época, que denota la influencia mudéjar que se extiende a la ornamentación de la pila bautismal y al paño de altar, tal como se percibe en la gran mayoría de los altares de la Virgen en las CSM.

Otra figura de expresión de la retórica visual es la *gradatio* (AdH, IV, XXV), que es la progresión ascendente o descendente de las ideas que conduzca de lo fácil a lo difícil, de lo inicial al final de un proceso. En la cantiga 99 (fig.2) el asalto de un ejército moro a una ciudad cristiana, se desarrolla en las cinco primeras viñetas con una gradación visual independiente del texto poético.

Una cuarta parte de la primera viñeta está cubierta por la imagen del ejército moro que se inscribe en una forma aproximadamente rectangular. En la siguiente la forma es triangular, más próxima a la ciudad y dentro de la misma se inserta una tienda armada por un peón. Este es un detalle, entre muchos otros, que responden a una minuciosa descripción de hechos que se suceden a todo lo largo de la ilustración de las CSM. La deformación de las formas aproximadamente geométricas comienza en la tercera viñeta en la que la imagen de los invasores se superpone ligeramente al portal de acceso. La deformación se acentúa y culmina en la quinta viñeta, con el triunfo de la indestructible imagen marial opuesta al caótico conjunto de los moros vencidos que habían irrumpido en el santuario.



Fig. 2.
Biblioteca
de
El Escorial.
Ms. T. I. 1.
Cantiga 99

En la última viñeta el relato en imágenes culmina con la huida de los moros, expresada elípticamente en la última estrofa. En todas las viñetas, el corte de las siluetas de sujetos junto al marco denotan que el ejército se extiende más allá del marco. Se trata de una sinécdoque visual, figura de expresión (AdH, IV, *intellectio*), que presenta al todo por la parte, ampliamente difundida en la pintura figurativa de todas las épocas.

Un caso curioso es el de la cantiga 142 (fig. 3) titulada *COMO MARIA QUIS GUARDAR DA MORTE UN OME QUE ENTRARA POR HUA GARÇA EN UN RIO*, una de las pocas en donde no aparece la imagen marial.



Fig. 3.
Biblioteca
de
El Escorial.
Ms. T. I. 1.
Cantiga 142

La poesía narra un episodio, quizás biográfico, de una cetrería encabezada por Alfonso X¹⁷, quien en las miniaturas ocupa el primer plano montando un caballo azul. Así mediante el signo plástico color, se caracteriza de manera antinatural la suprema dignidad regia, reforzada por el manto rojo y la centralidad, recurso exclusivo de la retórica visual.

¹⁷ F. CORTI, "La cetrería en las imágenes de las CSM", en *Actas II Jornadas de Historia de España*, Buenos Aires, Fundación para la Historia de España, IV (2001-2002), 99-110. Jesús Montoya Martínez, *El libro historiado (significado socio político en los siglos XIII-XIV)*. Madrid, Silex, 2003, 254 ss-



Para la tradición medieval la garza era el ave que destruía a los animales venenosos, emblemas de corrupción¹⁸. Acerca de la misma el *Fisiólogo*¹⁹, que seguramente se encontraba en la biblioteca del rey Sabio²⁰, dice:

“El más prudente de los volátiles, no busca muchos nidos sino procura su sustento en los alrededores de su refugio y luego retorna a dormir allí...su nido y su alimento están en un solo lugar. También para ti, hombre del común, solo la iglesia es la única y perpetua sustentadora, para que no carezcas de alimento espiritual y del liviano pan celestial y no busques muchos lugares de ajena gloria”.

El texto del *Fisiólogo* es una alegoría (AdH, IV, XXXIV, *permutatio*) resultante de la reunión de varias metáforas (AdH, IV, XXIV, *translatio*), que convierte a la garza en un claro ejemplo de metonimia (AdH, IV, XXXII, *denominatio*). De acuerdo con una de las categorías de dicha figura retórica de dicción, se sustituye el continente nido-iglesia por el contenido garza-hombre o sea, que es una alusión a la relación del hombre con la iglesia. En la cantiga el rescate de la garza y su entrega a la protección del rey, metáfora que tiene connotaciones políticas y religiosas dadas las dificultosas relaciones entre Alfonso X y uno de los máximos representantes de la iglesia de España, el arzobispo de Santiago de Compostela²¹

El relato visual se aparta de la secuencia cronológica que normalmente se despliega sucesivamente a través de seis viñetas, pues la particular *dispositio* ordena la narración en dos columnas: la de la izquierda es ocupada por Alfonso y su séquito, la de la derecha exhibe las acciones que tienen lugar en el río.

La garza es mencionada seis veces en la poesía (vs. 13, 15, 22, 25, 32, 58). Asimismo aparece seis veces en el folio miniado: tres en la segunda viñeta mediante el tradicional procedimiento de narración continua –persecución por el halcón lanzado por el rey, caída de la garza después del ataque y herida en el río– y sucesivamente, en las viñetas cuarta, quinta y sexta. En la tercera escena –quinta y sexta viñetas– la imploración de Alfonso a la Virgen (vs. 42–48) hace posible que el hombre a punto de ahogarse pueda entregar la garza al rey. Aquí se invierte la secuencia cronológica habitual de izquierda a derecha para adaptarla a la acción descripta.

¹⁸ L. RÊAU, *Iconographie de l'Art Chretien*, París, PUF, 1955, 55.

¹⁹ *Fisiólogo* (M. AYERZA REDIN y N. GUGLIELMI, trads.), Buenos Aires, Eudeba, 1971, 68.

²⁰ L. RUBIO GARCÍA, “En torno a la biblioteca de Alfonso X el sabio”, en AAVV, *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, (F. CARMONA y F.J. FLORES, eds), Murcia, Departamento de Literaturas Románicas-Facultad de Letras-Universidad de Murcia, 1985, 531-552.

²¹ J. O'GALLAGHAN, *El Rey Sabio, el reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, 77 ss.



Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de...

Si bien el texto cita seis veces a la garza, la particular *dispositio* visual conduce a enfatizar al volátil. Énfasis (AdH, IV, LIV, *significatio*) es la figura de contenido por la cual se insinúa más de lo que en realidad se ha afirmado. Trasladada al medio visual, se transforma en una figura que refuerza la alegoría nido-iglesia, máxime recordando que para Honorio de Autun e Ivo de Chartres eminentes teólogos del siglo XII, María es la personificación (AdH, IV, LIII, *conformatio*) de la iglesia, y que así se registra en la imagen avalada por un texto, en el *Hortus Deliciarum* de Herrad de Landsberg (c. 1181)²².

Hasta aquí nos hemos ocupado preferentemente de los signos icónicos definidos genéricamente por sus semejanzas con personas y objetos de la realidad exterior y, en menor medida, de los signos plásticos. La cantiga 152 (fig. 4) es interesante pues permite apreciar claramente la función connotativa de la forma y el color. Se narra la vida de un caballero lujurioso de quien se dice en la tercera estrofa: *E un dia u estava cuidando sa fazenda / Com'emmendass' en su vida/ e avia gran contendo/ Ca a alma consellava que fessez dest'emenda/ Mas a carne no quería/ que leixasse seus sabores* (vs. 16-19).

La tercera viñeta es una *inventio*, pues se plasma una composición que trata de visualizar nada menos que el conflicto entre el alma y la carne. El caballero está sentado debajo del arco mayor de una triple arcada; la notoria centralidad y la mayor luz del intercolumnio significan su protagonismo. El ángel a su derecha y el demonio a su izquierda con una deformidad corporal que sigue la tradición visual, personifican (AdH, IV, LIII) al alma y a la carne respectivamente. El ángel señala a un monje, quien viste hábito del mismo color ocre claro que el sayo angélico, con lo que se advierte que el claustro garantiza una vida alejada de los pecados. Por su parte el demonio señala a una mujer lujosamente ataviada con una saya cuyo gris es ligeramente más claro que la piel del enviado satánico; es una prostituta personificación de la lujuria, uno de los siete pecados capitales. La ligera inclinación de la cabeza del caballero hacia el ángel, insinúa el camino de salvación que le será abierto finalmente por su devoción marial. Se repite la figura de contenido “énfasis” observada en la cantiga 142 (fig. 3), pues la *dispositio* es una referencialidad clara al Juicio Final, con la distribución del ángel y del monje virtuoso a la derecha del protagonista, del demonio y de la prostituta pecadora a la izquierda. Dada la gran difusión de la iconografía del Juicio Final en pinturas y esculturas de la época, en la viñeta 3 el contemplador recurre a la memoria para comprender cuál será el destino del lujurioso.

²² E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1964, 144 ss.



La cuarta estrofa expresa: *El estand' en tal perfial pareceu-ll' a Groriosa/ con húa branc escudela/ chea dun manjar mui jalme, non da vida sabrosa,/ más amarga, e sen esto dara mui maos sabore* (vs. 21-24).

De la profundización del concepto de metáfora (AdH, IV, XXXIV, *translatio*) ha derivado el concepto de sinestesia o transposición sensorial que relaciona dos magnitudes —enfrentando similitudes y diferencias—, relacionando en algunos casos dos o más órganos sensoriales, dos o más sentidos, natural o contextualmente asociados a dichas magnitudes²³. En este caso, según el texto, se trata de sensaciones olfativas y la sinestesia pictórica se ha resuelto mediante la forma y el color. La escudilla sostenida por María tiene la misma forma que el cáliz dorado bendecido por el sacerdote en la misa de la segunda viñeta, pero no es plateada como indica el texto de la cartela sino negra. Este carácter negativo de la escudilla es reforzado por el contraste con el cáliz dorado, pues en tanto éste contiene el alimento de salvación, aquella de acuerdo con la estrofa citada, contiene la podredumbre del pecado. La sinestesia, desde el punto de vista de las sensaciones olfativas, conduce a una antítesis resultante de la comparación cromática entre ambos cálices.

La narrativa pictórica se aplica de manera discontinua en algunas pocas cantigas de loor, en las que los textos presentan notorias dificultades para ser trasladados a imágenes, lo que explica la ausencia de textos en las cartelas, con algunas excepciones (CSM, 10, 20, 30, 50, 210). En este sentido analizaremos la problemática de la cantiga 140 (fig. 5)²⁴.

Todo el texto poético está dedicado exclusivamente a la exaltación de las virtudes mariales: medida, dignidad, apostura, cordura, nobleza, pudor, excelencia, franqueza, lealtad, confort, bondad, socorro, clemencia, docencia. De esta enumeración surge claramente la dificultad que plantea la ilustración de la cantiga.

Alfonso X aparece en las dos primeras viñetas y su imagen responde a la figura retórica de *effictio* o retrato, basada en su apariencia exterior y en sus acciones²⁵. En la primera señala a la Virgen en el trono celestial rodeada de santas, separada de la órbita terrenal, como es norma en otras miniaturas por una franja de nubes. Si bien la banda nubosa ocasionalmente puede tener forma semicircular (CSM 50, v. 1,5,6; 60, v. 5 y 6; 70, v. 1-4 y 6; 100, v. 3 y 4; 160 y 190, v. 1; 210, v. 5) o circular (219, v. 2;), en general atraviesa horizontalmente todo el

²³ H. BERISTAIN, *op. cit.*, 476; A. CARRIERE y J. SABORIT, *op. cit.*, 353 ss.

²⁴ L. BELTRÁN, *Texto verbal y texto pictórico; las Cantigas de Loor en el Códice Rico*, Madrid, Jucar, 1988, 82 ss. J. MONTOYA MARTÍNEZ, *El libro historiado*, 285 ss.

²⁵ R. CÓMEZ RAMOS, "El Retrato de Alfonso el Sabio en la Primera CSM", en *Studies on the CSM* (Israel Katz y John E. Sëller, eds.), Madison Hispanic Society of Medieval Studies, 1987, 36-53.



Fig. 4.
Biblioteca
de
El Escorial.
Ms. T. I. 1.
Cantiga 52

ancho de la viñeta (20, v. 1; 30, v. 1-3, 5 y 6; 45, v. 8 y 9; 53, v. 4; 60, v. 5 y 6; 80, v. 3, 4 y 6; 110, v. 2; 120, v. 5; 130, v. 3; 140, v. 1 y 3; 145, v. 4; 160, v. 4 y 5; 190, v. 6). En ambos casos significa la separación de dos espacios, el temporal terrestre y el eterno celestial. En este se ubican, Cristo solo o junto a la Virgen, ésta sola o con el Niño, a veces ángeles y santos conformando la denominada corte celestial y excepcionalmente, Dios Padre (60, v. 1; 210, v. 2) y la puerta de los cielos (60, vs. 20-23, v. 5 y 6). La frecuente repetición de la banda de nubes y su referencia a un lugar muy particular, el reino de los cielos, es coherente con el concepto de memoria elaborado en AdH (IV, XVI), aplicable tanto al narrador pictórico cuanto al receptor. En la cuarta viñeta de la 140 la corte celestial se amplía a dos registros y ocupa la mayor parte de la superficie disponible, lo que constituye



un caso único entre las enumeraciones anotadas. La simetría, la frontalidad, el aislamiento de las imágenes principales y su centralidad, en la cuarta viñeta la perspectiva jerárquica o sea el incremento del tamaño relativo de Cristo y María que también puede asimilarse a la hipérbole retórica (AdH, IV, XXXIII, *superlatio*), son todos recursos exclusivos de la retórica visual, que expresan en ambas composiciones celestiales una metáfora visual de los adjetivos laudatorios, medida, dignidad, postura, cordura, nobleza, excelencia.

En la primera viñeta el rey de rodillas entreabre los brazos en actitud reverencial, eleva su mirada al altar marial cobijado por el arco mayor, en tanto que la apertura de la boca denota la pronunciación de un discurso, invitando a sus súbditos de elevar loas a la Virgen. Esta variada aplicación de la gestualidad en la imagen regia (*corporis motum*), se amplía en las imágenes de la viñeta siguiente albergadas, no por casualidad, por el arco de mayor luz. Debajo del altar con la tradicional imagen de María con el Niño, observamos a la Virgen que se inclina con un rollo en mano hacia un durmiente barbado. En el pergamino está escrito *origo Jesu et Matriz*, referencia al versículo de Isaías (11,1): *Et egredietur virga de radice Jesé, et flos de radice ejus ascendet...* La similitud entre los términos latinos *virga* y *virgo*, estableció desde la Patrística la alegoría de identificar a la Virgen con *virga* y su Hijo con *flos*. El durmiente barbado es Jesé, padre de David y miembro de la genealogía de Jesucristo (Mateo, 1-16). La interpretación alegórica de la genealogía propuesta por la Patrística fue el origen del tema iconográfico “Árbol de Jesé”, de considerable difusión a partir del siglo XI²⁶. Creemos que en la segunda viñeta se expone un caso único de la iconografía marial, en el que la Virgen impulsa a Jesé a cumplir el mandato divino visualizado en el rollo, que preanuncia la genealogía de la que Ella será figura prominente, especialmente teniendo en cuenta la gran difusión del culto marial en el siglo XIII, uno de cuyos puntos culminantes son las CSM.

Si recordamos la definición clásica de transición (AdH, IV, XXVI, *transitio*), figura que de manera abreviada recuerda lo que se ha dicho y expone lo que ha de seguir, la podemos aplicar a las imágenes de María con el pergamino y de Jesé. Por otra parte la doble presencia de María, como estatua y en acción, intensifica los valores culturales y milagrosos de la Virgen mediante la repetición de su imagen en el mismo bloque pictórico. En el marco de la retórica se trata

²⁶ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las CSM”, en J. MONTOYA MARTÍNEZ y A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (coord.), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las CSM*, Madrid, Complutense, 1999, 173-214. F. CORTI, “Genealogías simbólicas en las imágenes de las CSM”, en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, XI-XII (1999-2000), 1-14.



Fig. 5.
Biblioteca
de
El Escorial.
Ms. T. I.1.
Cantiga 140

de la figura denominada reduplicación (AdH, IV, XXVIII, *conduplicatio*), repetición de una palabra, en este caso de una imagen, para amplificar la conmoción del contemplador y exhortar su piedad. Dado que el eje sintagmático de la narración pictórica es menos lineal que el de los textos verbal y escrito, creemos que el ilustrador trató de alegorizar a través de esta compleja *dispositio* las virtudes de María como docente y consejera que indica a Jesé el camino a seguir.

La tercera viñeta está dedicada a la Anunciación y en el eje central, como ocurre en otras CSM, se ubica dentro de un marco cerrado un gran florero del que emergen plantas y flores. Es el *hortus conclusus* (Cantar de los Cantares, 4, 12 : “Huerto eres cerrado,/ hermana mía, esposa,/ huerto cerrado,/ fuente



sellada”), símbolo tradicional de la virginidad marial. La Virgen porta un rollo con la inscripción *ecce ancilla domini* (Lucas 1, 38), la que traducida al lenguaje feudo-vasallático²⁷ denota lealtad y pudor, signos de virginidad. Como la sinonimia (AdH, IV, XXVIII, *interpretatio*) en lugar de repetir la misma palabra la reemplaza por otra del mismo significado, la virginidad marial, establece en el plano de la retórica visual la sinonimia entre el *hortus conclusus* y la inscripción en el rollo que muestra la Virgen a Jesé en la segunda viñeta.

La virginidad marial y su simbología se relaciona, según Hugo de St.Víctor y Pedro Lombardo, con la Boda Mística²⁸ representada en la cuarta viñeta, es decir la unión celestial de Jesucristo con su Madre, quien como hemos señalado más arriba personifica a la iglesia. El tema iconográfico de la Anunciación con María y el ángel cobijados por gabletes, flanqueando el gran florero símbolo de la virginidad marial, se repite en otras CSM (1, v. 1; 60, 1; 160, 3; 180, 6; 210, 2). Sin la cobertura arquitectónica indicada, la Anunciación se registra junto al Crucificado (30, v. 4) aludiendo al principio y al final de la gesta evangélica, e incompleta en CSM 29, v. 3. Más allá de ligeras variantes²⁹ que no incumben al presente razonamiento, un tema fundacional del cristianismo, la Anunciación y su cuidadosa ubicación en precisas formas arquitectónicas idénticas en la mayoría de los ejemplos, conducen a considerar la reincidencia temática como una aplicación de la memoria dentro del marco oportunamente definido.

Relatos de hechos evangélicos se insertan en algunas viñetas de diversas CSM³⁰, incluso en algunas de loor como en la tercera viñeta ya analizada, pero una verdadera excepción es la narración de las actividades en el interior de una “tafurería”, descritas en la sexta viñeta³¹. La abigarrada concurrencia se embriaga, juega a los dados, se entrega al amor lujurioso y de esta manera, el cuadro deviene un verdadero documento de época. En relación con varias de las imágenes de las viñetas anteriores se distingue la antítesis, figura de contenido que reafirma los valores positivos de aquellas. El grupo de jugadores de dados es la antítesis de la medida, del orden, de la prolijidad del atuendo, que domina especialmente los conjuntos de las viñetas primera y cuarta. El ostentoso tocado de las tres prostitutas es un signo de lujuria, en tanto que el discreto y antitético

²⁷ J. MONTOYA MARTÍNEZ, *O cancionero marial de Afonso X O Sabio*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1991, 62 ss.

²⁸ T. RINCÓN, *El matrimonio, misterio y signo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1971, 407 ss.

²⁹ Las variantes minuciosamente detalladas en, L. BELTRÁN, *op. cit.*

³⁰ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Iconografía evangélica en las CSM”, en I. KATZ y J. E. SÉLLER (eds.), *op. cit.*, 53-80.

³¹ F. CORTI y O. MANZI, “Un espacio de pecado en las imágenes de las CSM, la tafurería”, en *Temas Medievales* 6(1996), 143-164.



Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de...

tocado de María (viñetas 1, 3, 4, 5) y de las santas (viñetas 1, 4) significa la virginidad. En este contexto, la antítesis de María *ancilla domini* en la Anunciación, está determinada por la prostituta sierva del demonio que la acompaña. El tridente de éste es a su vez la antítesis de los báculos de los obispos ubicados en la dos primeras viñetas. El vino que se expende en la “tafurería” conduce a la fornicación, la sangre derramada por Jesucristo en la quinta viñeta es redentora del género humano mediante el vino eucarístico. Por otra parte el vino que se escurre del pellote absorbido ávidamente por el sujeto junto al borde izquierdo es una *descriptio* de la embriaguez no del todo consumada por una rapiña menor, es la antítesis del comulgador. El amor desesperado de la Virgen Madre que abraza los pies del Crucificado en la quinta viñeta, es la antítesis del hombre que besa y acaricia a la prostituta sierva del demonio. Andreas Capellanus, miembro religioso de la corte francesa hacia 1200, condena enérgicamente el amor con prostitutas y considera que el beso anticipa la posesión total del cuerpo³². Retornado al hombre lujurioso observamos que tiene la órbita ocular vacía y que esta privación, no casual, tiene un doble sentido metafórico. Por un lado no darse cuenta de que la mujer le sustrae el dinero de la limosnera, por el otro la obnubilación provocada por el alcohol que conduce al pecado de la lujuria. Finalmente las puertas del pabellón ubicado en el tercer plano, están abiertas a la fornicación preanunciada en la tafurería y si nos remitimos a otra CSM de loor (60, v. 5 y 6), serían la antítesis de las puertas del paraíso que ...*Maria britou/... per Ave* (60, vs. 22 y 23).

La vacuidad de la órbita ocular se repite en la cuarta viñeta de la CSM 176³³, detalle no incluido ni en la poesía ni en la cartela, conforma una intertextualidad basada en una metáfora o, diferente de la expuesta en la escena de la tafurería. El cautivo liberado por la intercesión marial de una lóbrega prisión no está en condiciones de percibir la plena luz del día.

Conclusiones

Los ejemplos analizados permiten establecer que una narrativa pictórica tan particular como las de las CSM está notoriamente vinculada con la retórica y semiótica visuales. De acuerdo con una cita recogida por Montoya Martínez

³² A. CAPELLANO, *De Amore* (Yolanda Insana, trad.), Milano, ES, 1992, 133.

³³ F. CORTI, “Historia de cautivos y retórica visual en las CSM”, en *El cuerpo, el sonido, la imagen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 176 ss.



de la *General Storia*³⁴, tratado producido bajo el patronazgo de Alfonso X, “La rectorica...es arte por affermosar la razon e mostrar la en tal manera que la faga tener por verdadera e por cierta a los que la oyeren, de guisa que sea creyda”. “Affermosar” la razón es propósito de la *elocutio* y de sus figuras de dicción y pensamiento, de expresión y contenido, en el caso de las artes visuales.

En la pintura la “ffermosura” se expresa por las formas, los colores, la textura y la composición. Estos factores están relacionados con el estilo de la época: el gótico del siglo XIII diferente del románico precedente. Por ejemplo, la composición o *dispositio* en general equilibrada, la paleta en la que predominan colores en clave alta, especialmente el rojo y el azul, tanto en las CSM cuanto en los vitrales, en los que muy probablemente está la raíz de dicha preferencia cromática.

De todas las figuras aplicadas se destaca la *descriptio*, pues en los textos de las CSM la localización de las escenas es vaga, poco explícita, a veces el nombre de una ciudad, de un santuario. En consecuencia el ilustrador, de manera convencional ha procurado describir lugares, santuarios, paisajes, objetos vinculados a la narración, muchos no mencionados en el texto. Por ejemplo es frecuente la localización mediante tópicos de ciudades –lo que no es de extrañar dado el notorio desarrollo urbano de la época–, de palacios de cristianos o moros. En cambio las minuciosas localizaciones de las CSM 108 (fig. 1, v. 1 y 2) y 140 (fig. 5, v. 6), constituyen valiosos documentos epocales, de gran interés para historiadores de la cultura en sus más diversas ramas; en general la precisa descripción de diversos objetos en muchas de las CSM es por demás relevante: estudios, hórreos, depósitos, etc.³⁵.

Un aspecto a discutir es la participación de un mentor. ¿Podemos admitir que el maestro miniaturista con la colaboración de sus asistentes³⁶, asume personalmente la tarea de trasladar las palabras a imágenes? Ello puede ocurrir en algunos casos, apoyados por su experiencia, una imagen o boceto preexistentes³⁷, libros de modelos iconográficos como el del arquitecto picardo Villard de Honnecourt³⁸. No obstante a través de las CSM previamente analizadas, inclusive cuando se trata de fuentes testamentarias escritas, observamos simplificaciones o ampliificaciones que abren la posibilidad de introducir recursos de la retórica verbal o escrita, más allá de la semiótica visual que se expresa en la

³⁴ J. MONTOYA MARTÍNEZ, *La norma retórica...*, 89.

³⁵ CSM 2, 4, 18, 19, 34, 42, 43, 157, 187. etc., etc.

³⁶ G. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, 26 ss.

³⁷ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “La miniatura del Scriptorium alfonsí”, en *Estudios Alfonsíes*, José Mondéjar y Jesús Martínez (eds.), Granada, Universidad de Granada, 1985, 140 ss.

³⁸ H. R. HAHNLOSER, *Villard De Honnecourt*, Graz, Akademische Druck- u, Verlag Anstalt, 1972.



Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de...

centralidad, frontalidad, perspectiva jerárquica, colores, etc. Estas circunstancias denotan en las CSM estudiadas y en muchas otras la presencia de un mentor capacitado, seguramente un clérigo conocedor de las ideas intelectuales que circulaban en la corte alfonsí, quien impulsó, deliberadamente o no, la aplicación de figuras retóricas y de signos visuales; por otra parte, la reducida dimensión normalizada de las viñetas (10 x 10 cm) es un factor a considerar en el caso de la *inventio* y la *dispositio* y eventualmente, de alguna figura de la *elocutio*.

Cabe destacar que la articulación de la composición pictórica, su especificidad que la distingue del texto oral o verbal, los límites y relaciones entre, las *exornationes* o figuras, entre éstas y los signos icónicos y visuales, suelen ser convergentes, concomitantes, por su efecto a través de correspondencias, a veces binarias, que refuerzan la lectura visual.

En resumen, la retórica y semiótica visuales son medios que permiten lograr una adecuada interpretación de los valores comunicacionales de la narrativa pictórica y de las alabanzas a la Virgen y penetrar, por una vía poco transitada, en la exaltación y promoción del culto marial, relacionado con una problemática radicada tanto en cuestiones políticas como religiosas, sin descartar por ello el incremento del goce estético mediante una mejor comprensión del significado de la narración visual que por razones estructurales, a veces se aparta del texto poético.